

# **The Work of Antonín Dvořák ( 1841 — 1904 )**

**Aspects of Composition — Problems of Editing — Reception**

Proceedings of the International Musicological Conference  
Prague, September 8 — 11, 2004

Edited by

Jarmila Gabrielová  
Jan Kachlík

Published by the Institute of Ethnology  
Academy of Sciences of the Czech Republic  
Prague 2007

## Contents ■ Obsah

Editors' Note ■ Ediční poznámka	11
Conference Programme ■ Program konference	13
Abstracts ■ Abstrakty	21
Papers ■ Příspěvky	
Aspects of Composition ■ Kompoziční aspekty	
Antonín Dvořák und die Sonatenform (II.) Miroslav K. ČERNÝ	41
Dvořák und Beethoven: Nochmals zu Dvořáks frühen Streichquartetten Jarmila GABRIELOVÁ	52
Dvořáks symphonischer Neubeginn: Die Sechste und Siebte Symphonie Wolfram STEINBECK	65
Mit und ohne Programm: Dvořák und die Idee der Symphonischen Dichtung Wolfgang DÖMLING	78
„Wahre kirchliche Atmosphäre“ und avancierte Kompositionstechnik: Bemerkungen zu Dvořáks <i>Requiem</i> op. 89 Hartmut SCHICK	82
Wandlungen der Opernkonzeption bei Dvořák: Zwei Fassungen von <i>Dimitrij</i> op. 64 (B 127 und B 186) Milan POSPÍŠIL	96
Grand opéra versus Musikdrama: Zu Antonín Dvořáks letzter Oper <i>Armida</i> (1902–1903) Hermann JUNG	102

Gebrochene Akkordik als Begleitfiguration in Dvořáks Klavierkammermusik, am Beispiel von op. 81 und op. 87 Wolfgang WINTERHAGER	111
Werkgeschichtliche Zäsur und formästhetischer Wendepunkt: Antonín Dvořáks Klaviertrios B-Dur op. 21 und g-Moll op. 26 Hans-Joachim HINRICHSSEN	120
Eine Bemerkung zum langsamen Satz des Streichquartetts G-Dur op. 106 Marta OTTLOVÁ	135
Zur Gestaltung des Soloparts in Dvořáks Klavierkonzert g-Moll op. 33 Ludmila ŠMÍDOVÁ	144
Eine Lösung der Konzertproblematik nach Beethoven: Dvořáks Cellokonzert in h-Moll op. 104 Iacopo CIVIDINI	160
Musical Representation in the Symphonic Poems of Antonín Dvořák Ryszard Daniel GOLIANEK	168
The Legacy of Dvořák's Late Works Judith FIEHLER	188
Antonín Dvořák's <i>Evening Songs</i> (B 61) Sandra MALÁ	203
Zu Dvořáks Harmonik Valeria N. JEGOROWA	207
Intervallic Structures in Dvořák's Symphony No. 9 (1893) Nors S. JOSEPHSON	217
Sources. Problems of Editing ■ Prameny. Ediční problematika	
Some Remarks Concerning the Autograph Score of Dvořák's G-minor Piano Concerto Jan DEHNER	227
Zur Entstehungsgeschichte und frühen Rezeption des Klavierkonzerts g-Moll op. 33 von Antonín Dvořák Jarmila TAUEROVÁ	229

Zum Brünner Autograph von Dvořáks Kantate <i>Stabat Mater</i> Markéta HALLOVÁ	237
Eine neue Quelle und Hunderte von neuen Fragen: Zu Dvořáks Achter Symphonie Klaus DÖGE	247
Zwischen gattungsabhängigen und quellenspezifischen Problemstellungen: Zur Planung und Vorbereitung der Edition von Dvořáks Bühnenwerken Daniela PHILIPPI	253
Piano-Vocal Reductions of Dvořák's Early Operas: a Question of Authorship Stephen MUIR	259
„Titel und leider auch die Texte sind bloß böhmisch“: Die <i>Klänge aus Mähren</i> [Moravské dvojzpěvy] im Wandel ihrer ersten Druckausgaben Jan KACHLÍK	265
Antonín Dvořák's <i>Nocturne</i> in B major op. 40: Genesis of the Work and its Influence on Editing Solutions Petra KVASNIČKOVÁ	277
Zur Editionsproblematik der <i>Slawischen Rhapsodien</i> op. 45: Dvořáks Autorenrevisionen in der <i>Slawischen Rhapsodie</i> D-Dur op. 45,1 Tereza KIBICOVÁ	284
Zur Editionsproblematik bei den <i>Poetischen Stimmungsbildern</i> op. 85 und <i>Humoresken</i> op. 101 von Antonín Dvořák Markéta ŠTĚDRONSKÁ	290

#### Reception. Varia ■ Recepce. Varia

<i>The Wild Dove</i> op. 110 and the Reception of Dvořák's Symphonic Poems in Bohemian Lands Marc NIUBÒ	299
Dr. Dvořák steps off his World of Baroque Certainty: Dvořák and Early Music Jan SMACZNY	310
Antonín Dvořák und Franz Schubert: Kontinuitäten, Wandlungen und Probleme der Rezeption Jörn Peter HIEKEL	324

Die internationale Dvořák-Rezeption und ihre Rückwirkung auf die tschechische Musikkultur Rüdiger RITTER	331
The Role of <i>The Musical Times</i> in the Promotion of Dvořák and His Music in the English-speaking World before the first Visit to England: 1879–1884 Janice B. STOCKIGT	346
Die slowenisch-tschechischen Musikbeziehungen und Antonín Dvořák Primož KURET	365
Die Rezeption von Dvořáks Musik in der Slowakei bis zum Jahr 1918 Jana LENGOVÁ	372
Die Rezeption des Werks Antonín Dvořáks in der slowakischen Musik in den Jahren 1918–1938 Lubomír CHALUPKA	381
Dvořák's Formal Education Outside Music David R. BEVERIDGE	388
Antonín Dvořák in Briefen Silke KLEIN	393
Challenges and Problems of Dvořák Reception 1905–1915, and the Prague Chamber Music Heritage of His Alumni Succession Andrew D. MCCREDIE †	397
Dvořák's Violin <i>Romance</i> and Vaughan Williams's <i>Lark</i> Alan HOUTCHENS	409
The Reception of Antonín Dvořák's Music in Venezuela Rosa Iraima SULBARÁN ZAMBRANO	416
After Dvořák Left the New World Barbara A. RENTON	425
Index ■ Rejstřík	437

# **„Wahre kirchliche Atmosphäre“ und avancierte Kompositionstechnik: Bemerkungen zu Dvořáks *Requiem* op. 89**

HARTMUT SCHICK

Für viele Musikhistoriker unserer Zeit ist die geistliche Musik des 19. Jahrhunderts, insbesondere die der zweiten Jahrhunderthälfte, ein Phänomen von nur marginaler Bedeutung. Wohl gibt es die eine oder andere neuere Monographie sowie verstreute Aufsätze zu einzelnen Werken oder Werkgruppen – vorzugsweise den Messen von Beethoven, Schubert und Bruckner, Mendelssohns Oratorien und den Requiem-Kompositionen von Brahms und Verdi –, doch kaum mehr als Ansätze zur Gesamtdarstellung einzelner Gattungen, geschweige denn des gesamten Repertoires.<sup>1</sup> Symptomatisch für die Vernachlässigung der geistlichen Musik des 19. Jahrhunderts ist Carl Dahlhaus' Handbuch – das mit seiner Prioritätensetzung selbst wieder Schule gemacht haben dürfte.<sup>2</sup> Der Kirchenmusik widmet es nicht mehr als ein zehnteiliges Kapitel „Kirchenmusik und bürgerlicher Geist“, das obendrein vor allem um Fragen der Ästhetik kreist und nur gegen Ende noch mit wenigen analytischen Bemerkungen drei konkrete Werke – Schuberts Es-Dur-Messe, Liszts *Graner Festmesse* und Bruckners *Te Deum* – in den Blick nimmt.<sup>3</sup> Nach Dahlhaus' Meinung bestand die katholische Kirchenmusik großen Stils im 19. Jahrhundert, abgesehen von Bruckners Messen, im wesentlichen aus „Gelegenheitswerken“, in denen Gotteslob und Herrscherlob ineinander greifen – eine Qualifizierung, die freilich Schuberts Messen ebenso wenig gerecht wird wie der geistlichen Musik von Antonín Dvořák (die Dahlhaus mit keinem Wort erwähnt). Insgesamt lässt Dahlhaus keinen Zweifel daran, dass selbst die große Orchestermesse nicht zu den wirklich relevanten Gattungen des 19. Jahrhunderts gehört, sondern bestenfalls ein sekundäres Phänomen ist – eine Gattung, die sich im Windschatten der Symphonie bemüht, an deren symphonischem Anspruch und den damit verbundenen Techniken zu partizipieren. Auf protestantischer Seite wiederum ist ihm allein *Ein deutsches Requiem* von Brahms der Erwähnung wert.

<sup>1</sup> Zu nennen wären hier u. a. ADAMSKI-STÖRMER, Ursula: *Requiem aeternam. Tod und Trauer im 19. Jahrhundert im Spiegel einer musikalischen Gattung*, Frankfurt a. M. 1991; LODES, Birgit: *Kapitel VI: Das 19. Jahrhundert*, in: LEUCHTMANN, Horst – MAUSER, Siegfried (Hrsg.): *Messe und Motette*, Laaber 1998 (Handbuch der Musikalischen Gattungen, Bd. 9), S. 270–332; MASSENKEIL, Günter: *Oratorium und Passion*, Teil 2, Laaber 1999 (Handbuch der Musikalischen Gattungen, Bd. 10,2).

<sup>2</sup> DAHLHAUS, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), Laaber 1980, <sup>2</sup>1989.

<sup>3</sup> Ebd., S. 147–157.

Mendelssohns Oratorien *Paulus* und *Elias* dagegen verschwinden in einem Nebensatz des Kapitels „Bürgerliche Musikkultur“,<sup>4</sup> so dass der Eindruck entsteht, sie gehörten zwar zur Sozialgeschichte des 19. Jahrhunderts, nicht aber in die Reihe der epochalen Werke, in denen sich die kompositorische Substanz der Zeit konkretisiert.

Gewiss lässt sich nicht bestreiten, dass im 19. Jahrhundert die Kirchenmusik beider Konfessionen in eine gravierende Krise geriet, die auch die Zeitgenossen beklagten.<sup>5</sup> Das Wegbrechen der institutionellen Basis für anspruchsvolle Figuralmusik im protestantischen Gottesdienst – Kantoreien und Hofkapellen – trug dazu ebenso bei wie der im Zuge der Romantik aufkommende Historismus, der sich am prägnantesten in der Bach-Renaissance und den kirchenmusikalischen Reformbestrebungen des Cäcilianismus artikuliert. Zwar erwuchs dem Oratorium – dem geistlichen wie dem weltlichen – mit dem Aufkommen der bürgerlichen Chorvereinigungen insbesondere in Deutschland eine neue Trägerschicht, die die Gattung im 19. Jahrhundert zu einer neuen, in Mendelssohns Oratorien und den großen Musikfesten eindrucksvoll kulminierenden Blüte führte. Gleichwohl ist nicht zu übersehen, dass gerade durch den Historismus sowohl die liturgische Kirchenmusik als auch die geistliche Musik für den Konzertsaal in ein Dilemma geraten war, das sich kaum auflösen ließ: Wollte sie einen religiösen oder kirchlichen Charakter wahren, musste sie sich – daran war man sich auf katholischer und protestantischer Seite einig – auf Satztechniken und Stile vergangener Jahrhunderte beziehen, den Gregorianischen Choral oder das protestantische Kirchenlied, den Palestrina-Satz oder den Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts in der Art von Fux, Bach und Händel. Damit verlor die Musik unweigerlich an kompositionsgeschichtlicher Aktualität und wurde mehr oder weniger konservativ, wenn nicht gar restaurativ. Wollte sie aber musikalisch auf der Höhe der Zeit sein, nämlich dem Stand des Komponierens entsprechen, das für die Leitgattungen der Zeit, die Symphonie und die große Oper, galt, drohte ihr wiederum der kirchliche Charakter verloren zu gehen und die Musik wurde – wie bei Berlioz, Rossini oder Verdi am offensichtlichsten – als opernhaf und allzu weltlich wahrgenommen.

Selbst Mendelssohn, Schumann oder Liszt reagierten auf dieses Dilemma mit der Konsequenz, ihrer Kirchenmusik einen deutlich retrospektiven Charakter zu geben. Im Falle von Schumanns geistlichem Spätwerk ging dies soweit, dass man von einer Preisgabe des Personalstils überhaupt sprechen könnte. Dieses grundsätzliche Dilemma hat sich dann im 20. Jahrhundert bekanntlich noch verschärft und dazu geführt, dass sich die Kirchenmusik zum größten Teil von den aktuellen Tendenzen des Komponierens – freie Atonalität, Zwölftontechnik, Serialismus oder Aleatorik – abkoppelte und in einer mehr oder weniger „neobarocken“, gemäßigten Moderne verharrte, womit sie nach vorherrschender Meinung zu einer kirchlicher Gebrauchsmusik ohne ästhetisch-musikhistorische Relevanz wurde, während umgekehrt kompositionstechnisch und -ästhetisch „aktuelle“ Werke wie Györgyi Ligeti's *Lux aeterna* von 1966 oder Bernd Alois Zimmermanns „ekklesias-

<sup>4</sup> Ebd., S. 34–42.

<sup>5</sup> Vgl. u. a. FELLINGER, Imogen: *Zur Situation geistlicher Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert*, Laaber 1985 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 8), S. 223–236.

tische Aktion“ *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* von 1970 für die kirchenmusikalische Praxis so gut wie irrelevant wurden.

Antonín Dvořák nun war durch seine Ausbildung an der Prager Orgelschule und seine Tätigkeit als Organist an der Kirche St. Adalbert (Sv. Vojtěch) in Prag zwar mit der kirchenmusikalischen Praxis des Cäcilianismus aufs engste vertraut,<sup>6</sup> wahrte als Komponist aber eine bemerkenswerte Distanz zu den Bestrebungen dieser restaurativen katholischen Reformbewegung, weit mehr noch als etwa Anton Bruckner oder Franz Liszt. Gleichzeitig stellte sich für ihn das genannte Dilemma in verschärfter Weise, da ihm als zutiefst gläubigem Katholiken – der nach Möglichkeit täglich in der Bibel las und zur Messe ging – der religiöse Charakter seiner geistlichen Musik ein Herzensanliegen sein musste, viel stärker jedenfalls als den Agnostikern Verdi und Brahms.<sup>7</sup> So kritisierte er 1894 in seinem in New York zusammen mit Henry T. Finck verfassten Essay über Franz Schubert an dessen Kirchenmusik:

“His sacred compositions, although very beautiful from a purely musical point of view, usually lack the true ecclesiastical atmosphere – a remark which may be applied, in a general way, to Haydn and Mozart, too. To my mind, the three composers who have been most successful in revealing the inmost spirit of religious music are Palestrina, in whom Roman Catholic music reaches its climax; Bach, who embodies the Protestant spirit; and Wagner, who has struck the true ecclesiastical chord in the Pilgrims’ Chorus of *Tannhäuser*, and especially in the first and third acts of *Parsifal*. Compared with these three masters, other composers appear to have made too many concessions to worldly and purely musical factors – of course not without exceptions. One of these exceptions is Mozart’s Requiem, especially the *Dies irae*, which moves us as few compositions do, and attunes the soul to reverence and worship. Such exceptions may also be found among Schubert’s sacred compositions. *Miriam’s Song of Victory* is a wonderful work, as are some of his masses. In the Psalms, too, he has achieved great things...”<sup>8</sup>

Es spricht aus diesen Zeilen eine bemerkenswerte Ästhetik. Sie ist einerseits durchaus zeittypisch in ihren Vorbehalten gegenüber Haydns und Mozarts Kirchenmusik, von denen, wie üblich, allein Mozarts *Requiem* ausgenommen wird,<sup>9</sup> zeittypisch auch in ihrem Palestrina und Johann Sebastian Bach zu Klassikern der Kirchenmusik erklärenden Historismus. Ungewöhnlich und originell aber ist Dvořáks Ästhetik in ihrem Bekenntnis zur avancierten Kompositionspraxis von Richard

<sup>6</sup> Leoš Janáček erinnerte sich z. B., dass Dvořák auf der Orgel in St. Adalbert ganz im Stil der Messen der Cäcilianisten Stehle und Witt zu improvisieren pflegte; vgl. *Nachruf auf Dvořák*, zit. bei ŠOUŘEK, Otakar (Hrsg.): *Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen*, Prag 1954, S. 26.

<sup>7</sup> Zu Dvořáks spezifischer, auch pantheistisch gefärbter Frömmigkeit vgl. DÖGE, Klaus: *Zum religiösen Ton bei Dvořák. Ein Versuch*, in: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Bd. 7, Chemnitz 2000, S. 133–141.

<sup>8</sup> Vgl. DVOŘÁK, Antonín, in co-operation with Henry T. FINCK: *Franz Schubert*, in: The Century Illustrated Monthly Magazine 48, New York 1994, zitiert nach dem Wiederabdruck in: CLAPHAM, John: Antonín Dvořák. Musician and Craftsman, London 1966, S. 298f. (vgl. auch die deutsche Übersetzung des Artikels in: DÖGE, Klaus: *Dvořák. Leben, Werke, Dokumente*, Mainz 1991, S. 346–358).

<sup>9</sup> Vgl. dazu FELLNER, Karl Gustav: *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*, Laaber 1995, insb. Kap. *Mozarts Kirchenmusik und die kirchenmusikalische Reform des 19. Jahrhunderts*, S. 147–196.



Wagner, der geradewegs zum Klassiker der geistlichen Musik des 19. Jahrhunderts avanciert, obwohl er doch bekanntlich keinerlei Kirchenmusik und – abgesehen von der frühen „biblischen Szene“ *Das Liebesmahl der Apostel* (1843) – nur in einem sehr weitgefassten Sinne überhaupt geistliche Musik geschrieben hat. Dass Dvořák an dieser Stelle nicht Anton Bruckner nennt, ist charakteristisch für die erst sehr spät einsetzende Rezeption von Bruckners Œuvre, mag aber auch der Einsicht geschuldet sein, dass Bruckners geistlicher Stil ja seinerseits zutiefst der Harmonik und Orchestersprache Richard Wagners verpflichtet ist.

Wenn also Dvořák insbesondere in Wagners Bühnenweihfestspiel *Parsifal* von 1882 den Inbegriff zeitgemäßer geistlicher Musik erblickte, dann lässt sich daraus folgern, dass für ihn das oben benannte Dilemma, in dem sich die geistliche Musik des 19. Jahrhunderts befand, keineswegs ein unausweichliches war: Die „wahre geistliche Atmosphäre“, die ihm in kirchlich geprägter Musik so wichtig war, konnte überzeugend und sinnfällig auch über Musik vermittelt werden, die nach Begriffen des späten 19. Jahrhunderts ausgesprochen modern und avanciert war. Zu fragen wäre deshalb, ob und wie Dvořák den Anspruch, wahrhaft kirchliche Atmosphäre mit zeitgemäßen musikalischen Mitteln zu erzeugen, in seiner eigenen geistlichen Musik tatsächlich eingelöst hat.

\* \* \*

Das *Requiem* in b-Moll op. 89 komponierte Dvořák 1890 als Auftragswerk für das Musikfestival in Birmingham,<sup>10</sup> wo er das Werk am 9. Oktober 1891 auch selbst dirigierte, auf der achten seiner insgesamt neun, stets außerordentlich erfolgreichen Englandreisen.<sup>11</sup> Die übliche Textgrundlage erweiterte Dvořák hier gemäß der französischen Tradition um ein *Pie Jesu* zwischen *Sanctus* und *Agnus*, vermutlich unter dem Eindruck der im 19. Jahrhundert sehr bekannten *Requiem*-Vertonungen von Luigi Cherubini (c-Moll, 1815–1816, und d-Moll, 1836). Stilistisch hat die Musik von Dvořáks *Requiem* eine außerordentlich große Bandbreite, eine deutlich größere noch als das *Stabat Mater* op. 58 von 1876–1877, dessen Londoner Erstaufführung im März 1883 Dvořáks Ruhm in England begründet hatte.

Nach heutigem Verständnis und mit einem Begriff aus der Postmoderne-Diskussion könnte man das *Requiem* geradezu als polystilistisches Werk bezeichnen, wirkt es doch wie ein Kompendium der wichtigsten Kirchenmusiktraditionen der

<sup>10</sup> Er entsprach damit einer Bitte, die der Londoner Verleger und Konzertveranstalter Alfred Littleton von der Firma Novello am 16. Mai 1889 brieflich an ihn gerichtet hatte: „Do you think of ever writing something more for England? How would you like to write a Mass (Requiem) like the ‘Stabat mater’ – or another Cantata like the ‘Spectre’s Bride’, only easier at least for the orchestra.” Zit. nach KUNA, Milan (Hrsg.): *Antonín Dvořák, Korespondence a dokumenty. Kritické vydání*, Bd. 6, Praha 1997, S. 207. Am 31. 5. 1889 folgte eine entsprechende Anfrage auch vom Präsidenten des Birminghamer Festivals, Charles G. Beale. Dvořák antwortete darauf erst zum Jahreswechsel 1889/1890, begann dann aber sofort mit der Arbeit, die er am 31. Oktober 1890 abschloss.

<sup>11</sup> Die Literatur zu Dvořáks *Requiem* beschränkt sich immer noch auf wenige, knappe Beiträge: CLAPHAM (wie Anm. 7), S. 254–259; SMACZYŃSKI, Jan: *Requiem op. 89*, in: LEONARDY, Robert (Hrsg.): Antonín Dvořák. Konzertführer der Musikfestspiele Saar 1991 aus Anlaß des 150. Geburtstags des Komponisten, Lebach 1991, S. 190–198; LONGYEAR, Rey M. – COVINGTON, Kate M.: *Motivic Unity and Harmonic Variety in Dvořák’s “Requiem”*, in: In Theory Only (Journal of the Michigan Music Society) 12 (1992), S. 51–64; SLAVICKÝ, Milan: *Dvořák – un homme de construction? Une construction structurelle en son Requiem*, in: Hudební věda [Musicology] 42 (2005), S. 255–264.

Musikgeschichte, von der liturgischen Einstimmigkeit des Mittelalters bis zum 19. Jahrhundert. Unbegleitete oder orchestral unterfütterte, melismatische Gesangsphrasen in der Art des Gregorianischen Chorals und Einwüfe der Chorstimmen, die psalmodischem Sprechgesang nachempfunden sind (etwa im *Offertorium*), stehen neben Solopartien von üppigem italienischem Melos, die an den Opern- und Kirchenstil von Donizetti, Rossini oder Verdi erinnern (*Tuba mirum*). Archaische, unbegleitete Bicinium-Partien (*Quid sum miser*) und imitatorische A-cappella-Chorsätze in der Art der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts (*Pie Jesu*) wechseln mit hochdifferenziertem, spätromantischem Orchestersatz; die liturgischen Traditionen des antiphonalen und responsorialen A-cappella-Gesangs sind ebenso gegenwärtig wie die Kirchenmusik der Wiener Klassik (in den Anklängen des *Confutatis* an den entsprechenden Satz von Mozarts *Requiem*). Die Melodik des böhmischen Kirchenlieds durchdringt den barocken Fugensatz (in der Fuge *Quam olim Abrahae*); archaische, leittonlos-modale Harmonik wiederum steht neben hochchromatischer, extrem leittöniger Harmonik in der Art von Wagners *Tristan und Isolde* oder der „Johannisnacht-Musik“ von Wagners *Meistersingern von Nürnberg* (die man im träumerischen *Benedictus* durchhört, mit dem gleichen Orgelpunkt auf *Fis*).<sup>12</sup> Das ganze Werk ist durchdrungen von Techniken thematisch-motivischer Arbeit, die an Beethovens Komponieren ebenso geschult sind wie an Franz Liszts Prinzip der Thementransformation. Die Grundtonart b-Moll schließlich ist wohl nicht zufällig diejenige Tonart, die Wagner im 3. Aufzug des *Parsifal* für Titurels Totenfeier wählte; es ist aber auch die Tonart des zweiten Satzes des *Deutschen Requiem* op. 45 von Johannes Brahms („Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“). Ein Bekenntnis zu Wagners *Parsifal* als demjenigen Werk des späten 19. Jahrhunderts, das in Dvořáks Augen am besten den wahrhaft geistlichen Klang getroffen hat, scheint insbesondere der *Introitus* seines *Requiem* abzulegen: In der spezifischen, an den Beginn des *Parsifal* erinnernden Klanglichkeit des einstimmigen Beginns mit einer einstimmigen Linie der leicht umgefärbten Violoncelli, die in ihrer ungreifbar-schwebenden Rhythmik auf Wagners „Abendmahls-Motiv“ verweist, aber auch in der modalen Harmonik der homophonen Chorphrasen *Te decet hymnus* und *Kyrie eleison*, die derjenigen des „Gralsmotivs“ (I-vi-IV-ii-I) nachempfunden ist, den Ganztonfall am Schluss aber durch einen weiteren Terzfall zur äolischen Septime ersetzt.

Trotz seiner geschichtstiefen „Polystilistik“ wirkt Dvořáks *Requiem* aber keineswegs wie ein gewaltsames Zusammenzwingen von lauter Heterogenem, wie ein Patchwork oder Sammelsurium von inkompatiblen Traditionen und Materialien. Vielmehr gelingt es dem Komponisten, selbst Disparates so zu verbinden, dass sich eine neue, organisch anmutende Einheit ergibt – indem er etwa die psalmodierenden Einwüfe des Chors ganz ähnlich in einen selbständigen Orchestersatz einwebt, wie dies Wagner mit seinen deklamatorischen „Sprechmotiven“ tut, indem er einen diatonisch-archaisch beginnenden Chorsatz imitatorischer Prägung allmählich chromatisiert und harmonisch verdichtet, bis er gleichsam vom 16. ins ausgehende 19. Jahrhundert vorgestoßen ist, und indem er mit Mitteln subtiler Klangfarbenregie übergreifende Zusammenhänge schafft – mit einem deutlichen

<sup>12</sup> Vgl. SCHICK, Hartmut: *Studien zu Dvořáks Streichquartetten*, Laaber 1990 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 17), S. 107f.

Akzent auf obertonreichen, stark färbenden Blasinstrumenten der Mittel- und Basslage, die häufig sehr exponiert eingesetzt und apart gemischt werden: Englischhorn und Bassklarinette vor allem, aber auch tiefe Klarinetten, Hörner, „singende“ Celli und Posaunen, während die hohen Streicher bemerkenswert zurückgenommen und oft auch gedämpft werden.

Vor allem aber ist das *Requiem* in motivisch-thematischer Hinsicht ein extrem geschlossenes und einheitlich wirkendes Werk – wahrscheinlich das thematisch einheitlichste große Chorwerk des 19. Jahrhunderts überhaupt. Solche Geschlossenheit erzeugt Dvořák durch verschiedene Mittel – beispielsweise dadurch, dass er aus dem liedhaften Thema des *Sanctus* den Soggetto des imitatorischen *Pie Jesu* ableitet und mit diesem wiederum das *Agnus Dei* einleitet, das dann seinerseits Reminiszenzen an die ersten beiden Sätze enthält. Das auffälligste und virulenteste Merkmal ist dabei etwas, was man als monomotivische Durchformung des ganzen Werkes bezeichnen könnte: die durchgängige Arbeit mit dem bereits in den ersten Takten exponierten, hochchromatischen Motiv *f-ges-e-f-f* bzw. *b-ces-a-b-b* – einem möglicherweise aus dem zweiten *Kyrie* von Bachs h-Moll-Messe abgeleiteten Motiv<sup>13</sup> von flehendem, seufzendem Charakter (vgl. unten Notenbeispiele 3 und 4). Dessen latente Omnipräsenz allein verleiht dem anderthalbstündigen Werk schon eine „wahrhaft geistliche Atmosphäre“, erinnert das Motiv doch, verschieden textiert oder auch nur instrumental, immer wieder neu an die zentrale Funktion einer *Missa pro defunctis*: die Bitte um Erbarmen und den ewigen Frieden für die Toten. Es erklingt, teils als Hauptthema, teils auch nur als Nebenmotiv und in zahlreichen Varianten eingesetzt, in sämtlichen Sätzen des Werkes und beherrscht in sehr verschiedener Weise und Intensität einen Großteil der Musik – keineswegs nur als melodisches Motiv, sondern auch als Keimzelle für hochexpressive und oft genug ganz ungewöhnliche, kaum noch funktionsharmonisch fassbare Fortschreitungen und Akkordbildungen, die aus der spezifischen Intervallstruktur des Motivs abgeleitet sind. Insbesondere der chromatische Halbtonschritt aufwärts und die verminderte Terz werden so zu Schlüsselintervallen, die häufig auch dort, wo das Motiv als solches gar nicht hörbar ist, subkutan die Harmonik und die Stimmführung prägen. Vieles davon haben Rey M. Longyear und Kate R. Covington bereits überzeugend dargestellt,<sup>14</sup> so dass es hier genügend mag, nur ergänzend noch auf die Rolle hinzuweisen, die das Hauptmotiv für die Formbildung spielt.

Als Beispiel dafür kann eine Chorphassage aus dem 7. Satz *Confutatis maledictis* dienen (T. 32ff., Notenbeispiel 1). In der Textur nach archaischem, nämlich imitatorisch gesetztem A-cappella-Satz mit Soggettoinsätzen jeweils auf *d* und *g* moduliert der Chor von D-Dur in die harmonisch weit entfernte Tonart Es-Dur. Die Melodik ist in ihrer forcierten Chromatik deutlich aus dem Hauptmotiv des Werkes – von *d* aus: *d-es-cis-d* – entwickelt, wodurch deutlich wird, dass auch das ungewöhnliche Ziel der Modulation aus dem Hauptmotiv gewonnen ist: Von der Tonart des Anfangstons – D-Dur – geht es in sieben Takten zur Tonart des zweiten Motivtons, Es-Dur. Dass dies keine beliebige Fortschreitung ist, macht Dvořák

<sup>13</sup> Für einen Bezug zu Bach spricht nicht zuletzt, dass es dort, wo es zum erstenmal textiert erscheint – gegen Ende des ersten Satzes – den Text *Kyrie eleison* bekommt.

<sup>14</sup> Siehe Anm. 11.

sinnfällig, indem er die Modulation als hochexpressiven Ereignis gestaltet: als enharmonische Modulation, die im sechsten Takt den (thematischen!) Leitton *cis* des Alts zur Septim über *Es* umdeutet, die neue Dominante *Es* dann aber mittels einer atemberaubenden Wendung zum neapolitanischen Sextakkord auf *as* überraschend als neue Tonika definiert.

The image shows a musical score for Antonín Dvořák's Requiem, Op. 89, No. 7, 'Confutatis maledictis'. The score is for voices and piano. It shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are 'vo-ca me cum be-ne-di-ctis.' The music features a modulation from D major to E major, with a neapolitan sixth chord on 'as'.

**Notenbeispiel 1** Antonín Dvořák, *Requiem* op. 89, Nr. 7 *Confutatis maledictis*, T. 32ff. (Klavierauszug, Praha 1967, S. 87)

Eine in analoger Weise thematische, nämlich aus den Anfangstönen des Hauptmotivs abgeleitete Modulation von D-Dur nach Es-Dur erscheint im 12. Satz *Pie Jesu* in den Takten 25-32, und auch sie wird sie als atemberaubendes Ereignis inszeniert – erneut in reinem A-cappella-Satz und mit Akkordfolgen, die es an Modernität mühelos mit den avanciertesten harmonischen Wendungen in Wagners *Tristan* und *Parsifal* aufnehmen können. Die Modulation wird dann im weiteren Satzverlauf noch mehrmals wiederholt.

Modulatorische Konsequenzen zieht Dvořák aus dem Hauptmotiv auch am Beginn des *Confutatis*. Die Musik erweist hier zunächst einmal dem entsprechenden Satz von Mozarts *Requiem* KV 626 ihre Reverenz: Über einem erregten, ostinat beibehaltenen Orchestermotiv setzen die Chorbässe mit einem durchaus ähnlichen Soggetto ein, das wenig später die Tenöre fugatoartig aufgreifen (Notenbeispiel 2). Im Unterschied zu Mozart bleibt Dvořák allerdings nicht in der Grundtonart. Der im dritten Takt des Vokalthemas zu erwartende (und dann dem Mozartschen Thema an dieser Stelle entsprechende) Ton *a*, die zweite Stufe in g-Moll, ist tiefalteriert zu *as*, die melodische Sequenz also chromatisch verengt, wodurch das Thema von g-Moll sofort in die Neapolitanertonart As-Dur „abdriftet“, was wiederum dem chromatischen Kern des Hauptmotivs entspricht – das ansonsten hier ja gar nicht präsent ist. Die chromatische Verengung der Sequenz hat nun zur Folge, dass der Tonartenplan, der zu einem solchen fugatoartigen Satz gehört – eine Kette von Oberquintbeantwortungen – komplett aus den Fugen gerät.

Tenori  
Moderato maestoso ♩ = 72

Bassi

Con - - - fu -

*fz* *con Rdo.* Trbni *fz* *fz* *fz*

ta - - - tis ma - - - le - di - ctis,

*fz* *fz* *fz*

Con - - - fu -

flam - - - mis a - - - cri-bus ad - di - - - ctis:

*fz* *fz* *fz*

Notenbeispiel 2 Antonín Dvořák, *Requiem* op. 89, Beginn von Nr. 7 *Confutatis maledictis* (Klavierauszug, Praha 1967, S. 85)

Der Tenor beginnt den zweiten Themeneinsatz in Tritonusdistanz zum ersten (auf einem zu *cis* umnotierten *des*), also um einen Halbton gegenüber der Norm verschoben und in einer völlig unharmonischen Relation – die freilich mit dem „teufelischen“ Tritonusintervall ganz unmittelbar die Verworfenheit der verdammten Seelen sinnfällig macht, von denen hier die Rede ist. Auch dieser zweite Einsatz moduliert dann nach dem gleichen Schema wieder einen Tritonus nach oben, wodurch zum dritten Einsatz die Altstimmen scheinbar wieder in der Grundtonart g-Moll einsetzen können. In Wahrheit aber – bereinigt man die Satz von enharmonischen Verwechslungen – handelt es sich hier keineswegs um das anfängliche g-Moll, sondern um *asas*-Moll. Der in diabolischen Tritonus-Modulationen fortschreitende Satz verliert sich hoffnungslos im tonalen Niemandsland, und nur enharmonische Umnotation vermag ihn noch zu retten – gleich der göttlichen Gnade, die die Seele aus den „*confutatis maledictis*“ retten soll.

Die in harmonischer wie satztechnischer Hinsicht avancierteste Musik begegnet zweifellos am Beginn des *Tuba mirum* Nr. 4. Mit irgendwelchen Gattungs- oder auch nur Kirchenmusiktraditionen hat die Art und Weise, wie Dvořák diesen Teil der Sequenz vertont, so gut wie nichts mehr zu tun. Üblicherweise erklingt an dieser Stelle in den Requiem-Vertonungen des 19. Jahrhunderts, bei Cherubini ebenso wie bei Berlioz oder Verdi, lautes Trompetengeschmetter, mit dröhnenden Fanfaren und einem Höllenlärm, der bildhaft die Toten auferweckt und zum Jüngsten Gericht ruft. Giuseppe Verdi setzt im *Tuba mirum* seiner *Messa da Requiem* von 1874 bekanntlich acht Trompeten ein, vier im Orchester und vier zusätzliche hinter der Szene; Hector Berlioz beschäftigt in seiner *Grande messe des morts* von 1837 sogar 16 Trompeten, dazu noch 16 Posaunen und 12 Hörner, jeweils in äußerster Lautstärke. Cherubini lässt in seinem c-Moll-Requiem außerdem einen berühmt gewordenen, solistischen Tamtam-Schlag *fortissimo* ertönen, Verdi setzt Pauken und Gran Cassa ein, Berlioz nicht weniger als acht Pauken plus Gran Cassa und später noch vier Tamtams.

Kaum etwas davon findet sich bei Dvořák, der diese Gattungstradition natürlich durchaus kannte.<sup>15</sup> Auch er arbeitet am Beginn seines *Tuba mirum* mit solistischen Trompeten und zusätzlichen Ferntrompeten, aber völlig anders: nämlich so sparsam und zurückhaltend, wie es überhaupt nur geht (vgl. Notenbeispiel 3). Obendrein führt er die Trompeten auch noch extrem unidiomatisch – entgegen jeder Trompetentradition und Instrumentenspezifika. Die beiden Es-Trompeten spielen nur einstimmig und abgesehen von den Akzenten relativ leise. Sie spielen auch keine Signalmotive oder Fanfaren – Dreiklangsbrechungen und Tonrepetitionen vorzugsweise in punktierten Rhythmen, wie bei Cherubini, Berlioz oder Verdi –, sondern sie spielen das Hauptmotiv des Werkes: eine chromatische Melodie, die alles ist, nur eben kein Trompetenmotiv. Die Melodik markiert sogar den größtmöglichen Gegensatz zu normaler Trompeten-Behandlung; auf einer Naturtrompete wäre sie überhaupt nicht spielbar.

<sup>15</sup> Leoš Janáček berichtet, er habe einmal gesehen, wie Dvořák – kurz bevor das Erscheinen seines *Requiem* gemeldet wurde – gereizt in der Partitur von Berlioz' *Grande messe des morts* blätterte; zit. in *Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen* (wie Anm. 6), S. 124. Verdis *Messa da Requiem* dagegen muss Dvořák geschätzt haben, spielte er doch Teile daraus in einer Bearbeitung für Harmonium und Klavier im September 1880 bei einem Benefizkonzert zugunsten eines Denkmals für seinen alten Lehrer Josef Liehmann in Zlonice; vgl. *Korespondence a dokumenty* (wie Anm. 10), Bd. 1, Praha 1987, S. 229.



Die später hinzutretenden Trompeten III und IV sind ebenso unidiomatisch und gegen ihre Natur eingesetzt: Sie dürfen lediglich drei Töne im Pianissimo spielen (wobei sie übrigens im gesamten Werk sonst nirgends zum Einsatz kommen, auch nicht im *Dies irae*; sie spielen nur hier – insgesamt gerade einmal drei Töne!). Und sie erzeugen auch keineswegs schmetternden Trompetenglanz, sondern das Gegenteil: mit *sordino* gedämpfte, klanglich unschöne Töne, die nur dazu dienen, den vollen Bläserakkord am Ende umzufärben, gleichsam seinen Nachhall klanglich zu verfremden und ins Hässliche zu verzerren.

Selbst das Tamtam – das musikalische Todessymbol schlechthin seit den Zeiten der französischen Revolutionsmusik – wird im Grunde gegen seine Natur behandelt: Es erklingt kein katastrophisch-dröhnender Schlag im Fortissimo wie im *Dies irae* von Cherubinis c-Moll-Requiem oder auf dem Höhepunkt des *Tuba mirum* von Berlioz' Totenmesse (T. 223), sondern dreimal ein sanfter Schlag in dreifachem Piano, der den Bläserakkord mit einem leisen Rauschen grundiert, einem geheimnisvoll wirkenden Geräusch.

Damit nicht genug: Auch harmonisch geschieht das Gegenteil dessen, was sonst im *Tuba mirum* eines Requiems und generell bei Trompetenmusik zu beobachten ist. Normalerweise dienen Trompeten ja dazu, eine Tonart zu stabilisieren und in der Grundtonart die Tonika zu definieren und hervorzuheben. Hier dagegen mündet das chromatische Motiv der Trompeten jeweils in einen übermäßigen Dreiklang, also einen Akkord, der aus dem Naturtonbereich herausfällt und funktionsharmonisch nicht recht fassbar ist (vgl. Notenbeispiel 4). Außerdem wird die viertaktige Phrase zweimal jeweils um einen Halbton höher versetzt. Diese chromatische Sequenz zeigt besonders anschaulich, was oben bereits an zwei Modulationspassagen demonstriert wurde: Aus der spezifischen Intervallstruktur des Hauptmotivs zieht Dvořák Konsequenzen für die syntaktisch-modulatorische Satzentwicklung. Hier nun hat dies den Effekt, dass überhaupt keine tonale Orientierung möglich ist, keine Tonart definiert oder auch nur angedeutet wird, ja nicht einmal irgendein funktionsharmonischer Zusammenhang entsteht. Strenggenommen sind die ersten zwölf Takte dieses *Tuba mirum* nichts anderes als atonale Musik.

Einen vergleichbar atonalen Satzanfang gibt es im 19. Jahrhunderts sonst wohl nur bei Franz Liszt, am Beginn von dessen *Faust-Symphonie* von 1854 – dort in Gestalt einer durchaus ähnlichen Struktur: einer einstimmigen melodischen Linie, die in chromatisch fallender Sequenz lauter übermäßige Dreiklänge umschreibt. Dvořák aber geht noch einen Schritt weiter, indem er seine Musik obendrein „falsch“ instrumentiert, nämlich ausgerechnet von den Trompeten spielen lässt – jener Instrumentengruppe, die normalerweise für die harmonische Stabilität in der Musik sorgt und die Grundtonart definiert. Herkömmliche Harmonik etabliert Dvořáks Satz dann erst danach und nur zögernd. Es folgt in Takt 13, von den gedämpften Streichern gespielt, eine hochchromatische Passage in der Art von Wagners *Tristan*-Stil. Mit ihr wird zwar immer noch keine Tonika erreicht, am Ende aber zumindest schon einmal eine eindeutige Dominante (H-Dur). Nach dem atonalen Beginn wirkt selbst diese harmonisch so avancierte Musik geradezu wie eine Erlösung, wie ein Zurückfinden in die Sphäre regelhafter, auf ein Tonartengefüge beziehbarer Harmonik.

Die raffinierte Instrumentation des *Tuba-mirum*-Beginns konzipierte Dvořák übrigens so erst bei der Ausarbeitung des Werks in Partitur im August 1890.<sup>16</sup> Im



**Andante**  $\text{♩} = 69$

2 Trombe

T. tam

T.

Archi. o. s.

Fl.

Timp., 3. Trb., Tb.

**Notenbeispiel 4** Antonín Dvořák, *Requiem* op. 89, Beginn des *Tuba mirum* (Klavierauszug, Praha 1967, S. 38)

zuerst geschrieben, mithin den eigentlichen Kompositionsakt zeigenden Klavierauszug, am Ende des 4. Satzes datiert mit 21. Januar 1890, hatte er noch vorgesehen, die chromatische Melodie der ersten zwölf Takte und die übermäßigen Dreiklänge am Motivschluss von vier Trompeten spielen zu lassen und den Echo-Akkord im jeweils vierten Takt von gedämpften Violinen; Tamtam-Schläge kommen noch nicht vor.<sup>17</sup>

Was aber – so muss man sich fragen – rechtfertigt am Beginn des *Tuba mirum* den eklatanten Verstoß gegen fast alle Konventionen der *Requiem*-Komposition, der Harmonik und überhaupt guter Kompositionspraxis im Sinne des 19. Jahrhunderts? Es ist fraglos der Text – jedenfalls so, wie ihn Dvořák versteht. Ohne Übertreibung kann man wohl behaupten, dass Dvořák die Worte „*Tuba mirum spargens sonum*“ in einer Weise ernstnimmt, wie vor ihm vielleicht noch kein anderer Kom-

<sup>16</sup> Autographie Partitur, begonnen am 2. 8. 1890 und am Ende des 4. Satzes datiert mit 27. 8. 1890, Prag, České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, Inv.-Nr. 1455, hier S. [48]. Petra Kvasničková von der Neuen Dvořák-Ausgabe an der Tschechischen Akademie der Wissenschaften danke ich sehr für die Überlassung von Quellenkopien zum *Requiem*.

<sup>17</sup> Autographen Arbeitsklavierauszug, datiert am Beginn mit 1. Januar 1890, Prag, České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, Inv.-Nr. 1456, S. 23.

ponist: nämlich als Botschaft, die wirklich aus einer anderen, uns unbekannten Welt kommt. Für ihn, den tiefgläubigen Katholiken, lassen sich die himmlischen Trompeten, die zum Jüngsten Gericht rufen, nicht einfach mit einer Fanfarenmusik darstellen, wie man sie aus dem Alltag kennt, aus dem Bereich der Militärmusik oder schmetternder Festmusik für irdische Potentaten und Siegesfeiern. Für ihn ist die „tuba“, die am Jüngsten Tag den „mirum sonum“ verbreitet, kein irdisches Naturtoninstrument, sondern eine „tuba mirabilis“: ein wunderbares, geheimnisvolles, überirdisches Instrument, das kein Lebender je gehört oder gesehen hat und von dem sich auch kein Mensch eine Vorstellung machen kann. Dvořák arbeitet in diesem Satz deshalb zwar mit Trompeteninstrumenten, aber nur, um sie gründlich zu verfremden: Er lässt sie konsequent ihre natürlichen, „irdischen“ Grenzen überschreiten, verzerrt ihren Klang beim Ausklingen durch *sordini* ins Unwirklich-Geisterhafte und lässt sie eine Musik spielen, die nicht das Geringste mit üblicher Trompeten- oder Fanfarenmusik zu tun hat und sogar die ehernen Grenzen irdischen Komponierens überhaupt sprengt, indem sie sich zwölf Takte lang in freier Atonalität bewegt.

Gerade diejenige Textpassage der Totenmesse, die von den Komponisten traditionell immer besonders weltlich vertont wurde, fasst Dvořák also in eine zutiefst spirituelle Musik. Anstatt den Ruf der Himmelstrompeten zum Jüngsten Gericht mit militärischer Trompetenmusik und einem höllischen Lärm zu illustrieren, stilisiert er ihn als großes Mysterium, das sich nicht tönend abbilden, sondern nur spirituell erfassen und auch nur symbolisch mit musikalischen Mitteln andeuten lässt: mit im Grunde nicht-vorstellbarer Musik – einer Musik, die rätselhaft ist, geheimnisvoll und nicht von dieser Welt. Seine Musik braucht deshalb auch gar nicht laut zu sein. Sie ist im Gegenteil auffallend leise; fast jeder Impuls wird ins *Pianissimo* zurückgenommen. Gerade mit ihrer Verhaltenheit signalisiert sie, dass die Botschaft, die zum Jüngsten Gericht ruft, keinen dröhnenden Trompetenklang braucht, sondern auf andere, spirituelle Weise wirkt. Und der Mensch steht in Dvořáks Interpretation weniger angstvoll als vielmehr staunend vor diesem Geheimnis. Deutlich wird dies ab Takt 43. Auf das eröffnende Altsolo antwortet der Männerchor, quasi als Stimme der Menschheit: „Tuba coget omnes ante thronum“ [„Die Trompete zwingt alle vor den Thron“] – *pianissimo* in E-Dur, nicht angstvoll, sondern ergriffen, wohl auch fasziniert. Die „tuba“ aber, die sich hier zum erstenmal in Dreiklangsmelodik ergehen darf – und vom Chor nur begleitet wird –, ist auch hier keine irdische Trompete, sondern ein gleichsam körperloses Instrument, eine „tuba mirabilis“: symbolisiert durch die ganz eigentümliche Klangmischung von Englischhorn und Bassklarinette.

Die wenigen Beispiele aus Dvořáks *Requiem* sollten deutlich gemacht haben, dass das anfangs skizzierte Dilemma, in dem sich die geistliche Musik des späteren 19. Jahrhunderts befand, kein unauflösbares war. Dvořáks Werk zeigt jedenfalls, seine oben zitierte Kirchenmusik-Ästhetik bestätigend, dass kirchliche Musik nicht notwendigerweise retrospektiv sein musste, um einen „wahrhaft geistlichen“ Charakter zu haben. Und sein *Tuba mirum* erweist, dass sogar eine Musik von radikaler, über Wagners *Tristan* noch hinausgehender Modernität und Neuheit geeignet sein kann, eine religiöse Botschaft zu transportieren. Gerade dadurch nämlich, dass sie sich von allen Konventionen und Traditionen löst, wird sie fähig, so etwas

wie Transzendenz in den Blick zu nehmen – christliche Glaubensgewissheiten. Anders als bei Mozart, Cherubini, Berlioz oder Verdi erscheint uns Dvořáks *Tuba mirum* tatsächlich als eine Musik des Jenseits, befreit von den üblichen Begrenzungen harmonischer wie klanglicher Art, als eine durch und durch neue Musik. Man könnte sie auch „Zukunftsmusik“ nennen, in einem tieferen Sinne als bei Wagner: gewissermaßen „eschatologische Zukunftsmusik“.